

**Janusz Królikowski**

«I fedeli possono conoscere la grande opera dell'economia di Cristo  
dalla predicazione e dalla rappresentazione iconica».

*Sinodicon dell'Ortodossia*

, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provie

sere né decifrata né spiegata con le parole, ma quando un essere umano, una persona si trova accanto a questa bellezza, si imbatte in questa bellezza, sta di fronte a questa bellezza, essa fa sentire la sua presenza, almeno con quei brividi che corrono lungo la schiena. La bellezza è come un miracolo, del quale l'uomo diventa involontariamente testimone. Tutto qua».

*Andrej Tarkovskij*

## 1. L'ICONA COME QUESTIONE SPIRITUALE

Osservando la vita della Chiesa contemporanea, si può facilmente osservare come si stia vivendo una scoperta, o meglio riscoperta dell'*icona*, la quale in questo modo comincia a fare sentire l'influsso del suo fascino<sup>1</sup>. I primi sentori di tali scoperta risalgono all'inizio del XX secolo, in quello stesso paese nel quale l'arte dell'icona era iniziata, cioè la Russia. Al tempo della Prima Guerra Mondiale si ebbe un nuovo avvicinamento all'icona al fine di approfondirne il significato<sup>2</sup>. Era quello un tempo —secondo gli intellettuali russi— molto simile al periodo delle incursioni dei tartari, che fu contemporaneamente il tem-

1. Quando si tratta nel presente articolo dell'icona, teniamo presente la seguente definizione: «un'immagine di culto legata alla Chiesa Orientale» (A. FREJLICH, *Ikona*, in *Encyklopedia Katolicka*, vol. 7, col. 8). Cfr. anche B. DAB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, 21-22.

2. Un ruolo importante a questo proposito hanno giocato gli scritti di PAVEL FLORENSKIJ: cfr. *Le porte regali*, Milano 1993.

po in cui l'arte russa delle icone raggiunse il culmine delle sue possibilità<sup>3</sup>. La riscoperta dell'icona ha costituito una importante parte di quel movimento culturale russo, nei primi decenni del XX secolo, definito «rinascimento russo». Considerata per lungo tempo arte popolare e infantile, come risultato del rinnovato interessamento, l'icona è stata in seguito riconosciuta come autentica arte cristiana. È stato dimostrato, al di sopra di qualsiasi dubbio —sebbene tale tesi attenda ancora una più larga ricezione— che l'icona abbia trovato la sua origine nel «non facile rapporto» tra cristianesimo e arte<sup>4</sup>, problema che è diventato particolarmente sentito nel periodo della crisi iconoclastica nell'VIII e IX secolo<sup>5</sup>.

In riferimento alla visione qui illustrata, che può sembrare un po' troppo radicale, bisogna affermare che ha il fondamentale pregio di essere conseguente dal punto di vista teologico. In questa accezione l'icona non è trattata soltanto come opera artistica dell'uomo religioso, ma è prima di tutto opera di quell'ambiente religioso che è la Chiesa dell'Oriente cristiano. Per questo motivo essa è considerata arte «divina», ispirata dalla Parola di Dio e dalla Grazia. Per queste ragioni l'icona è uno dei mezzi dati dalla Chiesa a disposizione del credente, come aiuto per il raggiungimento dell'«unione» con Dio. Non si tratta di semplici oggetti di ammirazione, ma di opere che risvegliano la preghiera, ponendo l'uomo in relazione con Dio. L'icona si rivolge all'uomo con il suo messaggio teologico e spirituale, per aiutarlo a rivolgersi a Dio. Essa ha inscritta in sé tale possibilità per il fatto che al suo fondamento stanno la creazione dell'uomo «a immagine e somiglianza» di Dio e il mistero dell'Incarnazione del Figlio di Dio. Grazie a questo mistero ciò che è visibile —la *carne*—non è stato solamente divinizzato e trasfigurato, ma può anche diventare sperimentabile in se stesso, non perdendo in nulla della sua materialità. Questo è in certo qual modo il «programma» artistico dell'icona, il fine che si sforza di raggiungere e che costituisce la ragione della sua esistenza. Può essere che questo compito che le è stato affidato, superi le possibilità dei mezzi espressivi di cui l'arte dispone, ciò non toglie che —come la storia conferma— per sua natura l'icona è in un certo senso in ricerca della soluzione artistica del problema della relazione tra la fede della Chiesa e l'arte come espressione di tale fede. La soluzione di questo problema si pone prima di tutto a livello della spiritualità<sup>6</sup>.

Ciò che si è potuto affermare finora è frutto dal gran numero di studi dedicati all'icona, anche se si deve aggiungere che il contenuto spirituale del-

3. Questa situazione è stata mostrata nel film di ANDREJ TARKOVSKIJ: *Andrej Rublev*.

4. Cfr. B. DAB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy, o.c.*, 17-29.

5. Cfr. Ch. VON SCHÖNBORN, *Der byzantinische Bilderstreit – ein Festfall für das Verhältnis von Kirche und Kunst?*, «Internationale Katolische Zeitschrift Communio» 11 (1982) 518-526.

6. Cfr. C. CAVARNOS, *The Ikon. Its Spiritual Basis and Purpose*, Belmont Mass. 1975; T. SPIDLIK, *L'icône, manifestation du monde spirituel*, «Gregorianum» 61 (1980) 539-554; J. BAGGLEJ, *Doors of Perception. Icons and his Spiritual Significance*, London and Oxford 1987; K. KUPIEC, *Iko - na epifania swiata duchowego*, «Tarnowskie Studia Teologiczne» 14 (1995-1996) 255-279.

l'arte bizantina e del suo messaggio rimane ancora non sufficientemente analizzato, l'interessamento e l'approfondimento da parte degli storici e degli studiosi di diversi campi, è avvenuto soprattutto a livello estetico e storiografico<sup>7</sup>. A livello teologico nella Chiesa si è ritenuto necessario definire la natura dell'arte bizantina nell'ambito della ricerca sui mezzi di comunicazione della fede, come anche di fronte alle varie forme di iconoclasmo, continua tentazione per la fede cristiana, sia in Oriente, patria delle icone, come anche in Occidente<sup>8</sup>. È un problema attuale nella Chiesa contemporanea, per questo si può comprendere come Günter Rombold possa parlare dell'esistenza attuale di una «terza controversia iconoclasta»<sup>9</sup>. Tuttora restano in grande misura ancora non approfonditi i presupposti fondamentali teologici-spirituali dell'arte bizantina. Anche per questo motivo, nonostante il grande interessamento che accompagna l'icona, si nota spesso la mancanza di una adeguata iniziazione, che permetterebbe di addentrarsi meglio nel suo contenuto e messaggio<sup>10</sup>.

Soltanto negli ultimi anni alcuni studiosi, soprattutto occidentali, si sono assunti l'importante compito di avvicinamento all'arte bizantina dal punto di vista teologico-spirituale. Un netto contributo è stato offerto dal dodicesimo centenario del II Sinodo di Nicea celebratosi nel 1987<sup>11</sup>. Si può oggi parlare di cambio di rotta rispetto alla diffusa tendenza negativa nei confronti della civiltà e cultura dell'impero bizantino. L'arte e la teologia erano due importanti, se non anche fondamentali, punti di riferimento, che hanno scolpito la vita del mondo bizantino. Artisti e teologi sono stati ai tempi di Bisanzio

7. Cfr. G. OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte der byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929 (ristampato ad Amsterdam 1964); A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archeologique*, Paris 1984.

8. Cfr. H. FELD, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden-New York-København-Köln 1990.

9. Cfr. CH. SCHÖMBORN, *Pokusa obrazoburczca*, «Communio» 10 (1990) nr 2, 60-71; J. RATZINGER, *Jesus Christus dzisiaj*, in J. RATZINGER, J. KRÓLIKOWSKI, *Z Chrystusem w historii. Rozważania chrystologiczne*, Kraków 1999, 22. Anche oggi si può trovare la seguente affermazione: «Mi dispiace per i miei amici ortodossi, ma la teologia delle icone (...) è idolatrica. Gli iconoclasti avevano ragione. Sono stati però vinti» (J. ELLUL, *La Parole Humiliée*, Paris 1981, 116.118).

10. Sull'importanza di questo fatto ha puntato l'accento DOROTA JARECKA nelle riflessioni in margine a due mostre di icone nel 2001: «Hodigitria, Icone e rappresentazioni mariane dalla Collezione del Museo Nazionale di Varsavia» e «Villa dei Misteri. La pittura di Giorgio Nowosielski al Museo Dunikowski a Królikarnia». Cfr. *W swietle ikony*, «Gazeta Wyborcza», 13 novembre 2001, 13.

11. Cfr. AA.VV., *Culto delle immagini e crisi iconoclasta. Atti del Convegno di studi (Catania 16-17 maggio 1984)*, Palermo 1986; AA.VV., *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, a cura di F. BOESPFLUG, N. LOSSKY, Paris 1987; AA.VV., *Bild und Symbol – glaubensstiftende Impulse*, a cura di J. SCHULZ, J. SPEIGL, Würzburg 1988; AA.VV., *Ikone und frühes Tafelbilder*, Halle 1988 (Wiss. Beiträge Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg 1986/1987); AA.VV., *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana. Atti del III Convegno Storico interecclesiale, 11/13 Maggio 1987-Bari (Italia)*, a cura di G. DISTANTE, Bari 1988; AA.VV., *L'icône dans la théologie et l'art*, a cura di D. THERAIOU, M. BRUN, T. NICOLOPOULOS-TITAHU, Chambéry 1990; «Archivum Historiae Conciliorum» 20 (1988) (dedicato al II Concilio di Nicea); J. PELIKAN, *Imago Dei. The Byzantine Apologie for Icons*, New Haven and London 1990.

i grandi creatori della civiltà cristiana. Possiamo considerarli come gli autentici e veri e propri simboli di un'epoca, che nonostante tutto quello che si possa dire, aveva una dimensione spirituale. Lo capiamo solo con grande difficoltà, poiché, da una parte viviamo in tempi improntati ad un forte materialismo, e in secondo luogo, il modello di percezione oggi diffuso non favorisce e non sviluppa la capacità di accoglienza della realtà spirituale di carattere cristiano<sup>12</sup>. Non senza influenza su tutto ciò rimane nell'odierno estetismo la proposta di un tipo di trascendenza che il filosofo italiano Remo Bodei ha giustamente definito come specifico passaggio «dal sensibile al sensibile»<sup>13</sup>, cioè in sostanza si tratta di un falso circolo di conoscenza.

## 2. LA NASCITA DELL'ICONA

La fondazione nel 324 da parte dell'imperatore Costantino della «Nuova Roma», Costantinopoli, ha significato la nascita di un nuovo mondo — una vera e propria svolta<sup>14</sup> —, con un nuovo impero cristiano in cui dominava la monarchia spirituale e nel quale i cittadini godevano dei più alti sentimenti estetici e spirituali. Questo tipo di esperienza, che sostituiva il *panem et circenses* dei tempi dell'antica Roma, era in larga parte espressione della preoccupazione escatologica dell'imperobizantino, che voleva essere realmente cristiano, sebbene non fosse certo cosa facile. Nell'impero che si stava creando, fin dal principio, era stato assunto un atteggiamento di tolleranza nei confronti dell'icona, largamente conosciuta presso le popolazioni orientali. Per quanto riguarda il luogo di nascita, si considera spesso l'Egitto come patria artistica dell'icona. Il cristianesimo diffuso nell'Oriente, con un grande apporto della teologia, l'aveva accolta al fine di utilizzarla nella comunicazione della fede<sup>15</sup>. La sua iniziale e insieme decisiva espressione è lo sviluppo — avvenuto non senza difficoltà<sup>16</sup> — della iconografia figurativa, avvenuto attorno all'anno 200, ma che doveva ancora consolidarsi nel corso dei due seguenti secoli<sup>17</sup>. In questo modo l'arte popolare ha dato un forte impulso all'origine dell'arte pa-

12. Per le forme estetiche e artistiche contemporanee e per i loro rapporti con i cambiamenti della filosofia della percezione cfr. M. CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987; A. COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité* Paris 1990.

13. R. BODEI, *Forme del bello*, Bologna 1995, 72-80.

14. Cfr. E. JASTRZEBOWSKA, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, 69-105.

15. Cfr. R. KNAPINSKI, *Ojcowie Kosciola o znaczeniu obrazów w przekazie wiary*, «Roczniki Humanistyczne» 47 (1999) n. 4, 5-22.

16. Cfr. J. PLAZADA, *El aniconismo del Arte Paleocristiano (En el duodécimo centenario del II Concilio di Nicea)*, «Estudios Ecclesiásticos» 63 (1988) 3-28.

17. Cfr. H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nella storia*, Roma 1986; J. COTTIN, *Jésus-Christ en écriture d'images. Premières représentations chrétiennes*, Genève 1990; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône: I<sup>er</sup>-VI<sup>e</sup> siècle* Paris 1996.

leocristiana e bizantina, ma decisivo si è rivelato in questo senso — come verrà più avanti esposto — il contributo della teologia. L'originalità di tale contributo non permette di considerare l'icona — come vorrebbe Adolf von Harnack — ultima fase dell'«ellenizzazione cristiana»<sup>18</sup>. È necessario tuttavia riconoscere che sono state le in qualche modo innate capacità dell'icona a liberare in modo significativo lo sviluppo della creatività artistica a Costantinopoli.

La seconda importante ispirazione e forza creatrice dell'icona è stata la struttura politico-sociale dell'impero bizantino e i suoi principali esponenti<sup>19</sup>. Ha prima di tutto influito la diffusa immagine del sovrano come persona sacra. Si tratta di una espressione simbolica e specifica di ciò che era lo stato bizantino<sup>20</sup>. Il popolo nelle sue acclamazioni chiamava il sovrano «Scudo di Cristo», «Uguale agli Apostoli», «Nuovo Davide». Nell'impero vi erano però anche i rappresentanti dell'«umile stato inferiore»: dignitari ecclesiastici e monaci, guide spirituali e insigni diplomatici nelle relazioni tra Stato e Chiesa. Queste due componenti — politica e ecclesiale, imperiale e spirituale, «trono e altare» — di solito in accordo e in collaborazione tra di loro, favorirono sicuramente l'arte, che diventava contemporaneamente strumento di educazione cristiana e di formazione politica dei fedeli. La cancelleria imperiale e la sede del patriarca avevano a cura quindi di indicare agli artisti bizantini i temi e di stabilire nei più minimi particolari le rappresentazioni artistiche, affinché l'arte fosse in questo modo il più possibile ortodossa. Con l'andar del tempo furono elaborati speciali manuali e guide per gli scrittori di icone che consolidarono i risultati teologico-artistici raggiunti da Bisanzio<sup>21</sup>. Non si trova quindi posto per quella varietà di temi, con la quale si ha a che fare invece in Europa a partire dal XIV secolo, nonostante i tentativi volti a mettere ordine all'iconografia nelle chiese. Fin dall'inizio fu assegnato all'arte bizantina il compito di imprimere nelle anime del popolo i misteri della fede in modo preciso e corretto, in modo da foggiare di conseguenza anche la loro vita di fede. Nello stesso tempo tuttavia l'arte doveva essere il principale fattore di fusione di diversi elementi etnico-culturali dei molti popoli formanti l'impero bizantino, aveva quindi anche significato politico-sociale.

18. Cfr. A. VON HARNACK, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, t. II/1, Tübingen 1909, 480 e 490.

19. Riguardo al tema della civiltà particolare nata nel terreno dell'impero bizantino cfr. nota: A. GUILLOU, *La Civilisation byzantine*, Paris 1990.

20. Importanti considerazioni a questo proposito si possono trovare in: A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936; R. FARINA, *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesarea. La prima teologia politica del Cristianesimo*, Zürich 1966.

21. Un esempio di un manuale di tale tipo può essere: *Manuale per il Pittore, cioè manuale dal Monte Atos* di Dionigi di Furna, vissuto a cavallo tra il XVII e XVIII secolo. Nonostante risalga già al periodo postbizantino, è comunque degno di attenzione poiché è sorto durante la permanenza dell'autore al Monte Atos tra il 1701 e il 1733, nel posto quindi dove in modo premuroso si conservava la tradizione bizantina. Il *Manuale* di Dionigi fu pubblicato nel 1845 da Didrone, che lo aveva scoperto. Tra le pubblicazioni più recenti cfr: *Manuel d'icographie chrétienne*, Paris 1935; *Ermeneutica della pittura*, Napoli 1971.

Il livello artistico e spirituale dell'arte si è innalzato ai massimi vertici delle sue possibilità, poiché Costantinopoli aveva garantito le fondamentali premesse politico-sociali, all'interno delle quali tale arte diventava trasparente e leggibile. Le più vistose trasformazioni artistiche e le diverse fasi di sviluppo di quello che più tardi è stato chiamato *stile bizantino*, si sono compiute quindi nella capitale<sup>22</sup>. A Costantinopoli esistevano prima di tutto numerosi e grandi monasteri, che hanno giocato un ruolo decisivo nella formazione spirituale del volto di Bisanzio. Grazie ad essi i fedeli hanno potuto abbastanza facilmente conquistare una formazione teologica, che ha fornito i fondamenti metafisici per l'arte più spirituale del mondo. A Costantinopoli sorsero quindi e fruttuosamente operarono le grandi scuole artistiche che hanno esercitato influssi in tutto l'Oriente, nella penisola Balcanica, e nell'Italia del Sud. Dall'arte dell'icona è nato in seguito quello specifico tipo di estetica che si chiama *estetica bizantina*<sup>23</sup>. I grandi problemi dell'arte e l'interessamento per essi da parte di Bisanzio si sono rivelati in tutta evidenza nelle diverse fasi della controversia iconoclasta (729-869). La conclusione di questa controversia vincente per la Chiesa, per la teologia e prima di tutto per l'icona (per l'arte), il cui punto culminante è stato naturalmente il II Concilio di Nicea, ha sottolineato ancora una volta il suo carattere spirituale, i fini soprannaturali e la significativa funzione di servizio nei confronti della teologia e della spiritualità<sup>24</sup>. Le rappresentazioni artistiche, attraverso la loro astrazione dalla forma e la generale spiritualizzazione, hanno avvicinato significativamente la sfera soprannaturale all'uomo. Quello che poteva richiamare alla memoria la natura veniva eliminato o trasformato dall'artista, per far emergere l'elemento spirituale. La percezione *estetica* del mondo classico fu sostituita dalla visione *spirituale* che realizzava la trasfigurazione della realtà. Così come gli antichi Greci espressero le loro esigenze spirituali nel teatro e nelle rappresentazioni drammatiche, così i Bizantini vissero i momenti più spirituali della loro vita nelle celebrazioni liturgiche e attraverso la mediazione dell'iconografia delle loro chiese<sup>25</sup>. Ogni rappresentazione del ciclo iconografico col suo dinamismo e tensione teologica innalzava l'anima cristiana verso Dio e verso le realtà celesti. La rappresentazioni dei grandi misteri del cristianesimo e della vita terrena di Gesù Cristo appartengono alle più belle opere dell'arte bizantina. Le icone sono considerate parola di Dio «incarnata» e «consolazione»<sup>26</sup>.

22. Cfr. J. BECKWITH, *L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte bizantina*, Torino 1967.

23. Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka sredniowieczna*, Warszawa 1988.

44. Cfr. anche V. V. BYCKOV, *L'estetica bizantina. Problemi teoretici*, Bitonto 1983.

24. Cfr. A. GIAKALIS, *Images of the Divine. The Theology of Icons at the seventh ecumenical Council*, Leiden-New York-Köln 1994; J. J. YANNIS, *A Reexamination of the «Art Statute» in the Acts of Nizaea II*, «Bizantinische Zeitschrift» 80 (1987) 348-359.

25. Sembra che oggi ci sia un ritorno a questo tipo antico di avvicinamento alla realtà. Vi contribuiscono i media. Cfr. R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano 2001 (originale dal francese del 1992).

26. I particolari di questa visione in: D. SAHAS, *Icon and Logos*, Toronto 1987.

Come è stato più sopra ricordato, l'attribuzione di tale funzione all'icona è stato possibile sul terreno teologico, e soprattutto nell'ambito centrale per la teologia cristiana che è l'incarnazione. In esso si è espresso il genio dell'icona ed è stato scoperto il quasi universale significato che questa riflessione ha anche per l'arte cristiana<sup>27</sup>. S. Giovanni Damasceno come primo in modo trasparente e sotto tutti i punti di vista ha fornito le ragioni a tutta la questione in difesa delle sacre immagini<sup>28</sup>; più tardi ancora ha approfondito questa dimostrazione s. Teodoro Studita<sup>29</sup>. Si deve ovviamente ricordare che la teologia dell'incarnazione, essendo alla base della teologia dell'icona, non chiarisce tutti i suoi aspetti. Il suo completamento è dato dalla teologia della resurrezione e dalla teologia dell'esperienza viva del Risorto nella Chiesa, che acquistano un particolare significato poichè affermano la possibilità della visione di Cristo «sotto altro aspetto – *en hetera morphe*» (Mc 16, 12).

L'icona di Gesù Cristo è prototipo e punto di riferimento di ogni rappresentazione artistica bizantina. Questo principio è stato fissato dal IV Sinodo di Costantinopoli (869-870) nel III canone<sup>30</sup>. È conseguenza del fatto che Egli è Dio e Uomo-Verbo e carne. La stessa cosa può essere riferita all'immagine dipinta, che raffigura il corpo divinizzato e la materia sublimata. Come l'eterno Figlio di Dio attraverso l'Incarnazione è diventato evento, così attraverso l'immagine è diventato colore. Il primo avvenimento della «nuova era» è unico, ma può rispecchiarsi attraverso il gioco della luce e della materia. «L'unione ipostatica» in Gesù Cristo, cioè «due diverse nature in un'unica persona», rimane per l'arte religiosa il fondamento teologico e la chiave per la sua interpretazione. Gesù Cristo possiede tutte le proprietà dell'uomo e tutte le proprietà di Dio che sono unite «senza confusione, senza cambiamenti, senza divisione e senza separazione», come afferma il dogma di Calcedonia<sup>31</sup>.

La formula cristologica è trasparente, ma come la storia mostra, il mantenimento in essa dell'equilibrio è molto difficile, sia a livello intellettuale come anche spirituale. Ancora più difficile si presenta il suo passaggio a livello dell'immagine che è una forma di mediazione non molto definita, continuamente oscillante tra «l'essere Verbo» e «l'essere carne» di Gesù Cristo, tanto più che anche se l'immagine è orientata verso l'espressione della luce, continuamente rischia di ridiscendere sotto il peso della sua materialità. Si ha una conferma di questo fatto rifacendosi all'opera creativa di molti artisti i quali nei loro sforzi possono dirigersi più verso il Verbo o più verso la carne. Si vede

27. Cfr. L. OUSPENSKY, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1980; P. EVDOKIMOV, *La teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, Cinisello Balsamo 1990.

28. Cfr. V. FOZZO, *Rifuto delle icone e difesa cristologica nei discorsi di Giovanni Damasceno*, «*Vetera Christianorum*» 20 (1983) 25-45.

29. Cfr. C. SCOUTERIS, *La personne du Verbe Incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite*, in AA.VV., *Nicée II, 787-1987, o. c.*, 121-133.

30. Cfr. DH 653-654.

31. Cfr. DH 302.

bene questo problema nella controversia iconoclasta, che ha le sue fonti dirette nel monofisismo e gnosticismo<sup>32</sup>. Si vede ugualmente nella storia dell'arte occidentale nella quale si riflettono le linee principali del dibattito teologico sul tema dell'incarnazione. L'arte ha vissuto sulla propria pelle le contrapposte tendenze cristologiche che si sono manifestate nella Chiesa.

L'incarnazione pone davanti all'artista il fondamentale e urgente compito di puntare l'attenzione sulla piccola, ma decisiva congiunzione «e»: Dio e Uomo, spirito e carne. Anzi, maggiore è l'avvicinamento della Parola e della carne in Cristo Gesù e maggiore è l'equilibrio contenuto in quel «e» e tanta maggiore importanza è data all'arte cristiana. Giustamente è stato quindi affermato che la difesa delle immagini nella controversia iconoclasta era in linea di principio difesa del «realismo dell'incarnazione»<sup>33</sup>. Ne è dimostrazione una definizione dogmatica del II Concilio di Nicea, nella quale si afferma che fine delle immagini è la conferma «la vera e non fantomatica incarnazione del Verbo di Dio»<sup>34</sup>. E siccome le immagini difendono il realismo dell'incarnazione, difendono anche la loro principale conseguenza. Per quanto riguarda queste conseguenze, bene esprime la questione il teologo serbo Atanasio Jevtić: «I Padri di Nicea hanno espressamente fondato la venerazione delle sante icone sul dogma cristologico, venerazione che ha dunque, in forza di ciò, implicazioni antropologiche ed ecclesologiche. In ultima analisi, la negazione delle sacre icone conduce alla negazione del mistero dell'incarnazione e della Chiesa in quanto corpo di Cristo. Chi rifiuta l'icona di Cristo rifiuta il mistero dell'incarnazione e della nostra creazione a immagine di Dio e di Cristo; rifiuta anche i santi che sono a immagine di Cristo —come rifiuta la venerazione delle loro sante figure— in quanto sante icone viventi e vere a immagine di Dio, figure viventi del loro Prototipo, il Cristo, e membri del corpo di Cristo. Si tratta, pertanto, di una vera negazione della Chiesa come comunione dei santi nello Spirito Santo e di tutta l'economia della santa e vivificante Trinità a favore del genere umano e di tutta la creazione, di cui l'uomo, ricapitolato nel Dio-uomo, il Cristo, è il capo e il coronamento»<sup>35</sup>.

Vale la pena a questo punto aggiungere, a causa di alcune interpretazioni sbagliate sull'origine dell'icona, che nella sua origine non ha giocato alcun ruolo il fatto che Gesù Cristo è chiamato nel Nuovo Testamento «immagine del Padre» (cfr. *Col 1, 15*; *2 Cor 4, 4*). A dire il vero in Origene questa definizione svolgeva un ruolo importante —tra l'altro egli non ha esitato a dichiara-

32. Cfr. Ch. SCHÖNBORN, *I presupposti teologici della controversia sulle immagini*, in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, o. c., 55-68.

33. Cfr. A. AMATO, *Nicea II (787). Difesa delle immagini come affermazione del realismo dell'Incarnazione*, «Salesianum» 50 (1988) 321-344.

34. *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1991, 135.

35. A. JEVTIĆ, *Storia e teologia delle sante icone*, in AA.VV., *In un'altra forma. Percorsi di iniziazione all'icona*, Sotto il Monte-Schio 1996, 54.

re la coeternità dell'immagine e del prototipo<sup>36</sup> — ed ha occupato un posto eminente nelle discussioni cristologiche nel II e III secolo, ma ha presto perso il suo significato teologico, a causa degli abusi ariani che gettavano un'ombra oscura sulla tardiva cristologia. In linea generale, per gli ariani la definizione di Cristo «immagine del Padre», significava che non è Egli «della stessa sostanza» del Padre. Al tempo del I Concilio di Nicea erano quindi pronti ad accettare la definizione di Cristo «immagine del Padre»<sup>37</sup>, poiché per essi significava una radicale dissomiglianza tra il Padre e il Figlio. Fu proprio per evitare pericolose influenze degli ariani che la teologia dell'«immagine di Cristo» non ha giocato un ruolo maggiore negli studi riguardo alla teologia dell'immagine.

### 3. ESPRIMERE LO SPIRITUALE

Per poter dire qualcosa di concreto su come nell'icona viene espresso «*ciò che è spirituale*» bisogna situare la questione nel contesto liturgico<sup>38</sup>, terreno di origine e di vitale esistenza del contenuto espresso nell'icona. La liturgia costituisce la chiave ermeneutica per la comprensione del messaggio centrale dell'icona bizantina; consegue questo se non altro dal fatto che la liturgia è cronologicamente anteriore all'icona. L'icona partecipa perciò della liturgia non solamente in riferimento al luogo che le è assegnato in quell'ambito, ma soprattutto in riferimento al fatto che costituisce il riflesso di ciò che si compie nella liturgia e nelle sue celebrazioni, attraverso la sua lingua specifica che sono le linee e i colori. Si può affermare che l'icona descrive il contenuto della fede, da cui ha origine, i gesti, le posizioni del corpo e le parole per mezzo dei quali il credente si rivolge a Dio. Ciò che è specifico e particolare nell'icona è la scelta dei mezzi propri dell'arte, perché questa descrizione possa essere realizzata e quasi materializzata.

In un certo senso l'icona è uno specchio nel quale vediamo l'opera di Dio e nel quale vediamo il fedele che risponde a quest'opera con l'intensità della sua fede e della sua spiritualità. Bisanzio ha dato fin dal principio questo carattere all'iconografia delle chiese, da ciò è nata l'identificazione dell'arte come arte liturgica *tout court*. A ciascun oggetto artistico e a ciascuna espressione artistica stabilita in essa è stato dato un fine molto concreto all'interno dello spazio liturgico e una funzione propria nel tempio di Dio, affinché l'icona conducesse al vero comportamento di fede e affinché l'uomo potesse giungere di fronte ad esse ad un'esperienza di vero «silenzio» e di vera «pace». Su questa base si poteva quindi legare con forza la funzione dell'icona nella Chie-

36. Cfr. ORIGENE, *De principiis* IV, 4, 1.

37. Cfr. R. CANTALAMESSA, *Cristo immagine di Dio. Le tradizioni patristiche su Col. 1, 15*, in AA.VV., *La cristologia in san Paolo. Atti della XXVIII Settimana Biblica*, Brescia 1976, 269-287.

38. Cfr. C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

sa alla Scrittura. Come scrive san Simeone di Tessalonica: «Dipingete con colori secondo la Tradizione; questo dipinto è vero come ciò che è scritto nei libri, e la grazia di Dio è in esso presente, poiché ciò che è raffigurato è santo»<sup>39</sup>.

Per cercare in quale modo l'icona è volta ad esprimere ciò che è spirituale, si deve dapprima rivolgere l'attenzione al significato fondamentale che in essa ha la luce. Essa è uno dei più caratteristici mezzi espressivi utilizzati nell'arte bizantina. La luce è in grado di rappresentare la dimensione umana della vita di Cristo e dei santi che raffigura, non condizionata dai limiti terreni dell'esistenza costituiti dalle categorie create spazio-temporali. Da ciò deriva anche il primato della luce in relazione ad altri elementi, come ad esempio la linea della figura. Il disegno e la luce non partecipano allo stesso grado della dialettica tra ciò che è creato e ciò che non è creato, così come è espressa nell'icona. La luce ha il primato poiché essa viene da Dio, come in Gesù Cristo il primato è dato alla natura divina che «enipostatizza» la natura umana.

La luce non compie quindi in relazione a ciò che è raffigurato una funzione estetica, come nelle altre tradizioni figurative. Essa estrae e forma l'identità delle figure, e quindi ha funzione ontologica che arriva a influenzare i simboli e le proprietà naturali, cambiandole e differenziandole. Da ciò segue, ad esempio, che il disegno dei demoni è «non illuminato», espressione del fatto che non hanno partecipazione nella gloria. La luce, sempre più forte delle tenebre, è quindi un indicatore spirituale orientato verso il mondo trascendente ed escatologico. Sotto molti aspetti si può quindi affermare che nell'icona è registrato «lo sforzo per conquistare dinamicamente l'ontologia della luce attraverso la lotta con l'ombra»<sup>40</sup>.

Il fondamentale significato della luce deriva dal suo messaggio teologico-spirituale, fornitole nella Sacra Scrittura. In essa la luce è da una parte sinonimo della gloria di Dio e dall'altra è sinonimo di salvezza. La luce dell'icona dice quindi che l'eterno Dio si rivela e si dona ai santi, diventando quindi espressione della Sua grazia. La luce si rivela come il simbolo più adatto a significare l'eternità divina, e nello stesso tempo unificando la composizione, poiché simbolizza la grazia di cui sono partecipi le figure rappresentate. La luce visualizza il legame reale esistente in mezzo a due mondi: quello divino e quello umano, alla cui base sta l'opera di salvezza compiuta da Gesù Cristo<sup>41</sup>.

Il secondo importante mezzo di espressione di ciò che è spirituale nell'arte bizantina è la collocazione dei contenuti rappresentati quasi al di là del tempo e dello spazio. Nonostante questo le icone non sono opere statiche, poiché si muovono nell'ambito di un ideale spazio metafisico e si trovano in

39. GIOVANNI DAMASCENO, *De imaginibus*, Or. 3: PG 94, 1336.

40. S. SKLIRIS, *Luce sensibile e luce ontologica nella pittura*, in AA.VV., *In un'altra forma, o. c.*, 170.

41. Più ampiamente sul tema della teologia orientale della luce cfr.: V. LOSSKY, *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris 1967, 39-65.

accordo con il contesto del tempo liturgico. L'astratto sfondo d'oro nelle pitture o nei mosaici sostituisce la concreta dimensione tridimensionale e introduce nella visione del mondo metafisico<sup>42</sup>. Attraverso il particolare superamento della cornice di questo mondo gli artisti aprono alla massima percezione della realtà inesprimibile della teologia mistica e dell'esichia. È sintomatico che le migliori opere dell'arte bizantina cronologicamente si collocino soprattutto dopo il X-XI secolo (epoca del grande sviluppo del mosaico), quando la Chiesa orientale viveva una grande rinascita della teologia. Il sistema dei colori, così come la linea, mostra la tensione dell'artista verso una liberazione della raffigurazione dal mondo umano. I corpi dei santi sono dipinti con l'aiuto della linea e dei particolari astratti. Le vesti hanno classiche pieghe, mentre gli alberi e i fiori acquistano forme geometriche. I colli e i monti ottengono forma cristallizzata, e tutta la natura una configurazione soprannaturale. Conviene notare che l'artista bizantino aveva a disposizione tutte le tecniche e i metodi dei maestri antichi, ma se ne è servito trasformandoli radicalmente, sempre nella tensione per sottolineare i principi spirituali<sup>43</sup>.

In molti elementi presenti nelle icone occupa un posto centrale la figura umana<sup>44</sup>. L'ambiente circostante, costruzioni, animali o oggetti sono ad essa soggetti e come orientati verso di essa. La figura umana aveva già una centrale posizione nell'arte antica, ma qui si ha una differenza nel senso che l'artista cristiano si interessa della sua bellezza spirituale e cerca di portarla alla luce. Questo motivo spirituale viene messo in rilievo anche quando in una icona vengono rappresentate più figure. Anche in questo caso la loro collocazione obbedisce a criteri spirituali, che decidono del posto occupato nella totalità. Più grande è il significato spirituale di una figura e più vicino diviene la sua posizione al centro e le altre figure orientate verso di essa. In questo modo l'icona diviene veicolo delle più importanti verità spirituali.

Questa proprietà spirituale ha trovato una possibilità concreta di espressione nell'interesse primario per il viso delle figure rappresentate<sup>45</sup>. Molto spesso nei Padri della Chiesa la definizione «santo volto» è sinonimo di «icona». In esso si concentra tutta la forza spirituale dell'anima e attraverso di esso

42. Il motivo bizantino della luce provoca sempre più grande interesse nell'arte cristiana occidentale e diventa fonte di interessanti ispirazioni. Cfr. G. BOESCH, *Arte contemplativa. Heilskraft aus dem Schauen*, Oberegg 1988.

43. Il II Concilio di Nicea lo ha sanzionato, affermando che oggetto di culto possono essere «le venerande e sante immagini, sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto» (*Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, 136).

44. Non ci occupiamo qui della questione dell'antropologia che si nasconde nell'ambito della teologia dell'icona poiché necessità di una più ampia trattazione. Cfr. D. SAHAS, *Icone et anthropologie chrétienne. La Pensée de Nicée II*, in AA.VV., *Nicée II, 787-1987, o. c.*, 435-449; M. TENACE, *L'antropologia di Nicea II*, in AA.VV., *A due polmoni. Dalla memoria spirituale d'Europa*, Roma 1999, 213-236.

45. Parlando del viso nell'icona si deve ricordare tuttavia che non si tratta di autoritratto. Cfr. S. SKLIRIS, *Dal ritratto all'icona*, in AA.VV., *In un'altra forma, o. c.*, 171-216.

si mostra la capacità artistica del pittore. Il corpo —nell'arte bizantina— ha una importanza secondaria, viene spesso anche sdematerializzato. Il volto attira tutta l'attenzione, così come il busto nell'arte dell'antica Grecia. Nel volto si concentra tutta la forza spirituale e l'immaterialità dell'uomo. Perciò gli artisti si facevano guidare nei loro lavori dal principio secondo cui l'artista non si preoccupa solo della rappresentazione della testa, cioè di ciò che è esterno, ma anche dell'anima. L'elemento fondamentale del viso, che lo rende un centro spirituale degli interessi artistici a Bisanzio, sono soprattutto gli occhi. Dappertutto si incontra un canone generale, poiché negli occhi si mostra la forma spirituale del volto rappresentato. Sono gli occhi che dai tempi più antichi rappresentano lo specchio dell'anima. Le labbra sono dipinte sottili e piccole, costituiscono una linea discreta e in questo modo la fronte rimane accentuata. La posizione frontale della figura e la prospettiva rovesciata dell'icona conducono colui che le guarda al loro contenuto spirituale. Gli occhi in posizione orante e la posizione frontale immobile dei santi significano il raccoglimento e la pace posseduta in Cristo da parte della persona rappresentata, la quale appartiene a questo ordine di realtà soprannaturale realizzantesi nella vita eterna. In questo modo si sottolinea il valore delle figure dei mistici e esicasti dell'Oriente cristiano.

La collocazione di persone o oggetti di dimensioni più grandi in secondo piano attira l'attenzione dell'osservatore verso l'icona grazie al metodo della *prospettiva rovesciata*. Essa costituisce un'altra delle specifiche vie che conducono alla spiritualità attraverso l'icona. In questo caso domina la scala di valori di Dio. Ad esempio spesso la figura del *Pantokrator* nelle absidi, nonostante si trovi in profondità, si rivela essere smisuratamente grande, indicando in modo univoco Colui che regge l'universo. La scala logica delle proporzioni qui adottata non ha grande significato poiché il mondo di quest'arte è soprannaturale. Questa affermazione non significa che questo genere di arte in generale non rispetti le proporzioni. A dire il vero l'arte bizantina e i suoi prodotti a tal punto non seguono la logica umana, che questa non logicità acquista la funzione nello stesso tempo di sottolineare la predominanza nell'icona di verità soprannaturali e spirituali. La seguente osservazione riassume bene l'idea della prospettiva rovesciata: «qui le linee di fuga di un oggetto rappresentato convergono in un punto di fuga situato non “dietro” il quadro, ma davanti ad esso»<sup>46</sup>.

Si può quindi sommariamente dire che la composizione dell'icona e i suoi elementi particolari sono orientati alla rappresentazione il più possibile fedele di due realtà, quella divina e quella umana attraverso la presentazione di un ambiente umano trasfigurato dalla grazia di Dio. Perciò l'icona dovrebbe

46. J.-C. LARCHET, *Lo spazio nell'arte rinascimentale e nell'iconografia ortodossa*, in AA.VV., *In un'altra forma, o.c.*, 126. Cfr. anche P. FLORENSKIJ, *Obratnaja perspektiva. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma 1983.

essere vista nel suo duplice realismo, cioè come legante in sé la umanità e la divinità che si dona, il mondo creato e la grazia invisibile, il tempo e l'eternità, la realtà storica e quella meta-storica, la realtà terreno-materiale e la realtà celeste-immateriale<sup>47</sup>. L'icona espleta in questo modo il suo compito di ricerca e la pienezza della verità e insieme l'obbedienza alla necessità spirituale che è l'unione con le figure rappresentate, soprattutto con Cristo. Per questo i teologi orientali volgono di più l'attenzione al significato positivo dell'icona e al suo messaggio che non al suo valore estetico. Al tempo della controversia iconoclasta Teodora lo Studita scrisse: «Anche se non possiamo vedere nell'icona un'immagine perfettamente uguale all'originale, a causa dell'imperfetta riuscita del dipinto, le nostre parole non conterranno tuttavia contraddizioni, poiché la venerazione che si manifesta nei riguardi dell'icona non si basa su quanto manca di somiglianza col prototipo, bensì su quanto gli assomiglia»<sup>48</sup>.

#### 4. ESCATOLOGICA ICONICA

Parlando del carattere spirituale dell'icona bizantina, si deve volgere l'attenzione alla sua dimensione escatologica, che sotto diversi punti di vista decide della sua specificità e rafforza il suo messaggio spirituale.

Nelle interpretazioni e giudizi sui cambiamenti —tra questi anche i cambiamenti spirituali— avvenuti nella Chiesa del IV secolo è entrato lo stereotipo che ha falsato il carattere di tali cambiamenti. Si afferma infatti che dopo che la fede cristiana ebbe acquistato la libertà al tempo dell'imperatore Costantino, quando si concluse quindi l'epoca dei martiri, si esaurì in fretta nella Chiesa la viva consapevolezza della tensione escatologica, parte integrante della fede cristiana, così viva nelle prime generazioni cristiane. La preoccupazione dell'orientamento escatologico della fede dei credenti quindi sarebbe passata ad appartenere al solo movimento monastico, allora nascente. Questo punto di vista può essere in parte giustificato. Sostenendolo, però, si dimenticano due cose fondamentali. Prima di tutto che il punto di riferimento della dimensione escatologica della vita cristiana sempre e prima di tutto è l'Eucarestia —anche all'epoca delle persecuzioni e dei martiri—. Dal IV secolo l'Eucarestia ha cominciato sotto molti aspetti ad acquistare un nuovo e più pro-

47. Sono errate quelle interpretazioni dell'icona che vedono in lei solamente un'opera d'arte di carattere simbolico. Lo mostra la discussione espressa nella quale è il Canone 82, proclamato nel Concilio di Quinisexto (692). Criticando l'antico modo di rappresentazione del Cristo come agnello e indicando che lo si dovrebbe raffigurare nelle forme umane, si misero in contrapposizione il simbolo con l'immagine. Ci si basava sull'opinione che il simbolo è legato al Vecchio Testamento, mentre la Nuova Alleanza è legata con la Verità, mostratasi in Gesù Cristo. Si è ritornati a questa visione nel Concilio dell'843. Ne risulta che l'arte bizantina quindi desiderava essere chiara, letterale e realistica.

48. TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* 3, 5: PG 99, 421.

fondo significato nella Chiesa, con un motivo escatologico largamente sviluppato e sottolineato<sup>49</sup>. Raramente inoltre si rivolge l'attenzione al fatto che all'icona fu attribuita la funzione di formazione e fortificazione nella coscienza dei fedeli della dimensione escatologica della loro vita.

L'icona, spingendo le sue radici nel mistero dell'incarnazione, non soltanto ricorda ciò che successe nel passato e non rimanda a una qualche indefinita e anonima divinità, essa rivolge l'attenzione verso il Signore che ritorna nella gloria<sup>50</sup>. L'icona orienta l'uomo verso il mondo che deve venire. In questo senso Borys Bobrinskoy parla di essa come del «sacramento del Regno»<sup>51</sup>. L'icona essendo un vivo ricordo del mistero dell'incarnazione, non mostra Cristo come appartenente solamente ad un lontano passato, ma anche come Colui che è stato glorificato e adesso intercede per noi presso il Padre. È vivo e diventa ardente legame tra la incarnazione e la parusia —prima e seconda venuta del Signore—. Si tratta di un elemento integrale della fede cristologica.

Basandosi su questa convinzione il IV Concilio Di Costantinopoli (869-870) ha formulato questa forte affermazione:

— «Se dunque qualcuno non venera l'immagine di Cristo salvatore, non solo non vedrà il suo volto quando verrà nella gloria del Padre per essere glorificato e glorificare i suoi santi (cfr. 2 Ts 1, 10), ma sia escluso dalla sua comunione e della sua luce» (*versione del bibliotecario Anastasio*);

— «Se qualcuno perciò non venera l'immagine del salvatore Cristo, non veda la sua figura nel suo secondo avvento» (*redazione greca abbreviata*)<sup>52</sup>.

L'icona quindi introduce il credente nel mondo futuro mostrandone i contenuti essenziali e le caratteristiche, poiché Colui che è rappresentato sull'icona è contemporaneamente Colui che ritorna nella gloria del Padre. L'icona di Cristo nel modo più alto conferma quindi la nuova relazione stabilita tra Dio e il mondo creato, la Nuova Alleanza di Dio con il genere umano insieme con la costituzione in questo modo della «seconda comunione», così come dicevano i Padri Greci, cioè con la nuova e definitiva comunione «teantropica» della vita eterna, mostrata e vissuta nell'unità con i fedeli chiamati ed eletti fratelli di Cristo uniti nell'Eucaristia della Chiesa<sup>53</sup>. L'icona così intesa costi-

49. Por. E. KELLER, *Eucharistie und Parusie. Liturgie- und Theologiegeschichtliche Untersuchungen zur eschatologischen Dimension der Eucharistie anhand ausgewählter Zeugnisse aus frühchristlicher und patristischer Zeit*, Freiburg 1989.

50. Cfr. Ch. SCHÖNBORN, *L'immagine e il mistero dell'Incarnazione*, in *Il Volto dei volti: Cristo*, a cura di Istituto Internazionale di Ricerca sul Volto di Cristo, Gorle 1997, s. 146-148.

51. Cfr. B. BOBRINSKOY, *L'icône, sacrament du Royaume*, in AA.VV., *Nicée II, 787-1987*, 367-373.

52. DH 655.

53. Cfr. GIOVANNI DAMASCENO, *Homilia de Transfiguratione*. PG 96, 552.

tuisce come una sorta di prolungamento di questo mistero del quale l'Eucarestia è luogo importantissimo e primario. Si può quindi affermare che l'icona è espressione del modo eucaristico di esistenza nella Chiesa.

Al fine di un più profondo inserimento nel mondo escatologico, le icone rappresentano Cristo e i santi in modo tutto particolare. Il corpo, le mani, i visi —come si è già notato— non sono mostrati solo realisticamente, ma in modo «trasfigurato», e questo secondo un duplice significato. Nell'icona tutto è trasformato, poiché è segno dell'influsso trasformante dell'incarnazione del Verbo. Questo è stato reso ancora più evidente dalla Resurrezione. Tale influsso raggiungerà la sua pienezza solamente nel secolo futuro. L'icona quindi tende a mostrare qualcosa del riflesso della perfezione dell'umanità trasfigurata di Cristo, che si è rivelata nel modo più pieno nella Sua Risurrezione —evento escatologico nel senso massimo—. Per questo quindi l'icona nella figura trasfigurata di Cristo ha il suo prototipo assoluto. Non conduce alla conoscenza di Cristo secondo la carne, non vuole essere semplicemente un ritratto di Gesù come uomo, ma tende a rappresentare il Dio-Uomo, Verò Dio e verò Uomo. Per questo la figura di Gesù è mostrata in uno sfondo d'oro, che dall'interno irradia una luminosità misteriosa —non porta più il peso e i cambiamenti di questa vita, ma fa risaltare la sua parte spirituale e gloriosa—.

Pa vel Florenskij parlando dell'archetipico significato dell'iconostasi, ha sottolineato che questa parete, formata di sacre immagini, che separa lo spazio dell'altare dalla navata, non è in sostanza una parete divisoria, ma come una sorte di vetrata che dirige lo sguardo al mondo che viene, mostrandolo per il momento nelle figure, ma che un giorno si aprirà totalmente perché possiamo diventare in grado di vedere Dio «faccia a faccia». L'autore afferma in modo categorico: «L'iconostasi è visione»<sup>54</sup>. Questo aspetto dell'icona corrisponde alla natura della liturgia, che conduce sempre il credente nella prospettiva di un modo escatologico di esistenza.

## 5. LA BELLEZZA NELLA VERITÀ

L'arte bizantina, cercando l'espressione di ciò che è spirituale, ha risolto molti problemi posti dalla materia. Si serve della materia soltanto nella misura in cui essa è necessaria per esprimere un preciso messaggio teologico, attingendo ispirazione dai dati rivelati e salvifici. E' nella linea specificata da Giovanni Damasceno: «Io non venero la materia, ma il Creatore della materia, che è diventato materia a causa mia, nella materia ha accettato di abitare a attraverso la materia ha operato la mia salvezza»<sup>55</sup>. A questo fine elimina dalla materia il peso e il fastidio degli elementi inutili, trasformandoli. Si può dire che in cer-

54. P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, o. c., 120.

55. GIOVANNI DAMASCENO, *De imaginibus* 1, 16: PG 94, 1245.

to senso l'arte bizantina è un'arte «astratta e intellettuale». E' però un'astrazione di altro tipo che quello generalmente inteso nell'arte contemporanea. L'arte bizantina mostra inoltre grandi capacità di trasformazione iscritte da Dio nella natura e nell'uomo<sup>56</sup>. Contribuisce nello stesso tempo alla rivelazione delle opere e della volontà di Dio sulla terra, del Suo amore e della sua sapienza, in relazione al mondo spirituale e materiale. E ancora rivolge la materia e lo spirito —le due realtà create— al Dio Creatore, in accordo con l'ordine in essi inscritto, che dirige tutti attraverso la mediazione di Cristo. La bellezza iconica consiste nel passaggio dalla natura fisica e umana alla grazia di Dio. Gli artisti, creando un'opera spiritualizzata, avvicinano gli uomini a Dio attraverso la bellezza che li illumina come raggio dello splendore divino. Il mistero della grazia nell'animo e il mistero dei colori e della luce della «natura astratta» contenuta nell'icona servono a mostrare la luce del più grande mistero della teologia. L'arte bizantina pone di fronte a sé l'opera di Dio Creatore e dell'artista-creatore, ricordando che tutte le cose conducono alla grande opera cosmologica e antropologica di Dio e all'opera dei membri della Chiesa di Cristo.

L'equilibrio tra le esigenze dell'estetica e della spiritualità è nell'arte bizantina ideale. Anche gli avversari delle icone —sia nel tempo della prima crisi iconoclasta, come anche più tardi— non sono arrivati ad intaccarlo. Il loro servizio fu questo che hanno fatto sì che la Chiesa abbia elaborato una teologia delle icone e le scuole bizantine abbiano prodotto numerose e meravigliose opere, come i mosaici, le icone, le miniature, e altri piccoli oggetti. L'arte della Chiesa orientale così intesa ci costringe a passare dal mondo dell'estetica al mondo dello spirito; in più, attraverso le sue più sublimi opere, acquista carattere apostolico e profetico. Proprio per questo motivo svolge il ruolo di apostolato di un nuovo genere, in un'epoca che preferisce le icone e le rappresentazioni pittoriche ad un linguaggio astratto e ad una morale deontologica<sup>57</sup>. È un'arte molto eloquente e convincente, attraverso la quale l'uomo di oggi dissipa i dubbi metafisici che sorgono e scopre più profondi significati del suo spirito. Essa possiede anche un tratto profetico, conservando l'eredità delle profezie del Vecchio e del Nuovo Testamento, introduce all'interno della cultura del XXI secolo la rivelazione delle grandi verità escatologiche. La sua metastoricità la rende in grado di compiere la missione che gli è stata affidata dagli albori.

L'arte bizantina trasforma la bellezza naturale in bellezza paradisiaca. Crea nel credente la possibilità di fare esperienza della realtà trascendentale. Si serve del suo proprio linguaggio teologico. Più di una volta gli artisti, più che i Padri e gli scrittori ecclesiastici, hanno contribuito al raggiungimento di una

56. Por G. FLOROVSKY, *Faith and Culture*, «St. Vladimir's Quarterly» 4 (1955-1956) 40.

57. Cfr. M. I. RUPNIK, *L'arte, memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma 1994.

più profonda conoscenza del mistero di Cristo e dei suoi santi. Ciò che stupisce è che l'arte bizantina è accolta e capita da tutti, dalle persone colte e da quelle più semplici. I suoi valori artistici e teologici fanno di lei un'arte di dimensione trascendente, nel senso che ha un carattere cattolico, teologico, antropologico e ontologico, possibile da accogliere in ogni tempo e da tutte le nazioni. L'eccellenza della lingua iconica non permette l'affermazione proposta da Jacques Ellul nell'interpretazione del II Concilio di Nicea, secondo la quale l'apprezzamento dell'icona comporta «l'avvilimento del Verbo»<sup>58</sup>. L'immagine e la parola sono due complementari strumenti di trasmissione del messaggio cristiano, come ha confermato questo Concilio<sup>59</sup>.

Per Bisanzio si è rivelato provvidenziale il fatto di essersi legato interiormente all'arte spiritualizzata. A tempo è stato capito che proprio l'arte è adatta alla formazione e all'educazione del popolo. Questi erano i bisogni all'epoca dell'Impero Bizantino. Una simile situazione ha avuto luogo ugualmente negli eventi dell'arte religiosa dell'Occidente, prima della stampa della Bibbia. Rimane solo da esprimere la speranza che anche l'arte contemporanea occidentale possa scoprire nuove prospettive spirituali da parte di coloro che, nella civiltà odierna privata di valori, cercano nel cuore pentito il rinnovamento interiore.

58. Cfr. J. ELLUL, *La Parole humiliée*, Paris 1981.

59. Cfr. J.-P. RAMSAYER, *La parole et l'image*, Neuchâtel 1963; I. GARGANO, *Icona e parola*, in AA.VV., *Spiritualità cristiana orientale*, a cura di C. VALENZIANO, Milano 1986, 61-71.